



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Uchenyj v zerkale kinoavangarda

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-47526>

Book Section

Originally published at:

Burenina, Olga (2011). Uchenyj v zerkale kinoavangarda. In: Icin, K. Nauchnye koncepcii XX veka i russkoe avangardnoe iskusstvo. Belgrad: Filologičeska Fakul'tät, Universität Belgrad, 145-166.

Ученый в зеркале киноавангарда

1.

Исследуя взаимодействие русского символизма и киноэстетики, а также влияние символистов на первых теоретиков кино, Роберт Бёрд показал, что «возникновение русского символизма в середине 1890-х годов совпало по времени с изобретением кино, и самого рождения эти два явления были связаны в сознании современников».¹ Действительно, исторически и логически кинематограф зарождается на рубеже XIX—XX вв. – в эпоху культурных преобразований символизма. Изменение культурной реальности в эпоху символизма, попытка преодоления культурного кризиса и мирового Хаоса художественным жизнестроением и преображением человека с помощью обновленного искусства обусловили рождение такого совершенно новаторского культурного феномена, каким стал кинематограф. Возникновение кино закономерно связано с символизмом, радикально изменившим различные виды искусства. Кино, «сотворяющее» новую реальность, оказалось созвучным системе художественных ценностей как русского, так и западного символизма, образно-ассоциативной картине символистского мира, идеальной возможностью экспликации символа. Экран – это поверхность, на которую проецируется не только непрерывное движение объектов, но и сами символические изображения. Кино, различающее два мира – мир вещей и мир идей –, стало идеальным искусством для символизма. Экран воспринимался как некий условный знак, соединяющий эти миры. Нельзя не согласиться с Робертом Бёрдом в том, что «символизм и кино сходились в дуалистическом представлении о мире, который состоял для них из условных знаков, отсылающих к отчужденным от них духовным сущностям».² Высказывания автора следует дополнить. Не только возникновение, но и становление кинематографа определено его зависимостью от эпохи символизма. С одной стороны, первые киноленты пронизаны эстетикой символизма, а с другой стороны, содержание многих картин составляли экранизации произведений эпохи символизма.

Дальнейшее движение раннего киноискусства – это движение от символизма к авангарду. Одновременно на протяжении своего последующего существования кинематограф занят реверсивным намерением основных направлений и школ, существовавших до символизма. (Достаточно вспомнить импрессионизм Луи Делюка). Первыми русскими авангардистскими экспериментами в кино историки культуры признают снятые в 1913 г. один за другим фильмы «Драма в кабаре футуристов №13» и «Я хочу быть футуристом». Оба фильма не сохранились, но все же дошедшие до нас описания кинофабул, дают, скорее, представление о перенесенном на киноленту театрализованном балаганном фарсе, нежели о киноавангардистском эксперименте. Судя по всему, эти фильмы были сняты в ранней повествовательной кинотрадиции и к киноавангарду отношения еще не имели. Характеризуя специфику западного киноавангарда, Михаил Ямпольский пишет, что, с одной стороны, «авангардистский фильм на фоне классического повествовательного кино (а он обыкновенно воспринимается именно на таком фоне)

¹ Роберт Бёрд. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бахши и Адр. Пиотровского. В: Новое литературное обозрение, 2006, № 81, (67-98), 67. О роли кинематографа в творчестве Блока см. раздел «Кино в жизни Александра Блока» в книге: Нея Зоркая. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. Москва: Наука, 55-68.

² Роберт Бёрд. Русский символизм и развитие киноэстетики, 67.

выступает в качестве декларативной «аномалии», требующей нормализации. В этом смысле авангардистский фильм с особой силой тяготеет к интертекстуальной интерпретации. В поисках шифра к непонятному тексту читатель или зритель, как правило, невольно обращаются к иным текстам, способным прояснить смысл загадочного сообщения. Во-вторых, авангардистский текст выступает как «новый», беспрецедентный, как тотальное отрицание всей предшествующей традиции – и это чрезвычайно существенно для ситуации, в которой он функционирует. Речь автора уподобляется речи нового Адама, не имеющего предшественников. Таким образом, авангардистский текст, по своему характеру ориентирующий читателя на интертекстуальные интерпретации, одновременно декларативно блокирует обращение к интертексту. Эта блокировка интертекстуальности входит в саму программу авангарда».³ Оказавшись «по ту сторону литературы», киноавангард, по мнению Ямпольского, не отказывается совсем от литературы и сам по себе способен быть прочитан в качестве художественного текста.

Мне, однако, представляется, что русский киноавангард, рожденный после революции, в отличие от западного, во-первых, намного резче постулирует независимость по отношению к литературе как носительнице всей предшествующей литературоцентрической традиции. Недаром первые авангардистские фильмы не любили экранизации. Сценарии писались по ходу, а иногда их почти не было. Киноаваград, утверждавший индивидуальную волю, протест против конвенции, постулировал, что кино – это не подражание жизни, а сама жизнь, сама натура. Немое авангардистское кино было склонно пересоздавать свои литературные источники⁴. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, к примеру, не только скомбинировали в фильме «Шинель» целый ряд произведений Гоголя, но и ввели персонаж из «Идиота» Достоевского.⁵ По сути они положили начало интерпретационному типу экранизации. авторы фильма точно передаВ более позднем, звуковом киноавангарде на первый план могли выступать теоретические принципы создателя литературного произведения, как это было сделано в фильме Александра Файнциммера «Поручик Киже».⁶ Одновременно Файнциммер подходит к тексту с позиций интерпретации, превращая фильм в своеобразное литературоведческое исследование, использующее средства кинематографии и отчасти анимации. Единственное искусство, память о котором постоянно подчеркивается в кинематографе – искусство цирка, само по себе претендующее на универсализацию, синтетический охват реального и запредельного. Теория монтажа Кулешова и Эйзенштейна, равно как и эксцентрические эксперименты фэксов пронизаны цирковыми аллюзиями.⁷

³ См. рассуждения автора о сущности западного авангардистского кино в: Михаил Ямпольский. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва: Культура, 1993, 203.

⁴ И. П. Смирнов. Звук и смысл. Кинематограф 1930-1950-х гг. В: Stumm oder vertont. Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930. Die Welt der Slaven, LIV, 2, München: Otto Sagner Verlag, 2009, (283-308), 305.

⁵ Ю. Г. Цивьян. Палеограммы в фильме «Шинель». В: М.О. Чудакова (Ред.). Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986, (14-27), 23.

⁶ Борис Ямпольский. «Поручик Киже» как теоретический фильм. В: М.О. Чудакова (Ред.). Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986, 28-43.

⁷ Я уже писала об этом в ряде своих статей, к примеру: «Впервые на арене!»: цирк в русском культурном пространстве 1920-1930 гг. В: Schamma Schahadat, Susanne Frank (Hrsg.): Anfang und Archiv. Festschrift für Igor' P. Smirnov zum 65. Geburtstag. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband. München, 2007, WSA. Sonderband 59, 319-340; Цирковой трюк как идеологический жест в немом советском кинематографе (Козинце, Трауберг, Перестиани). В: Tilman Berger, Markus Giger, Imke Mendoza, Sibylle Kurt (Hrsg.): Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern – Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur polit Sprache. Festschrift für Daniel' Weiss zum 60. Geburtstag. WSA. Sonderband 73, München, Wien, 2009, 109-119; Цирк

Во-вторых, ранний русский авангард старается порвать с повествовательным кино, ассоциируемым им с символистской традицией. Киноавангард, рвущий все связи с только что народившимся повествовательным кинематографом, прибегает к совершенно иному изобразительному ряду, создаваемому сменой линейного монтажа динамико-метрическим, новыми киноракурсами, монтажными метафорами, обратной съемкой и многими другими приемами. Приветствуя размытую интертекстуальность и отрицая жизнеподобие, авангардное кино диктует правила нового киноязыка.

Кроме того, ранний советский киноавангард постоянно апеллирует к научному знанию. Присваивая научный аппарат, он претендует на то, чтобы кинотекст мог быть прочитан в качестве научного текста. Образ всепобеждающей науки и научно-технического прогресса стал одним из ключевых для эстетики раннего советского киноавангарда. Наука, по мысли представителей авангарда, должна была помочь человечеству овладеть пространством, временем и Вселенной в целом, а вся прошлая культура уступить место новой, электрически-машинизированной. Человек авангарда – это человек, овладевающий наукой. Взаимоотношения киноавангарда и науки шли по пути завоевания науки кинематографом. Научный дискурс был необходим авангардистскому кино для легитимации кинематографической власти.

Тема электрификации с начала двадцатых годов разворачивалась как одна из важных тем авангардистского кино. Ожидалось, что человек революционной эпохи направит энергию машин на переделку материи. Пожалуй, самой значительной вариацией этой идеи была мысль о трансляции энергии в атмосфере и фокусировании ее для различных целей, передачи огромной электроэнергии на большие расстояния. Иными словами идея, гиперболоида или луча смерти, восходящая к проектам Николы Тесла и Михаила Филиппова. В качестве одного из ее первых литературных источников можно рассматривать роман Герберта Уэллса «Война миров», где, как известно, описывается действие тепловых невидимых лучей, превращающих в языки пламени все органические и неорганические вещества.

Объективный характер методов, отличающих науку, становится авторитетным для художественного творчества представителей русского киноавангарда. Кинематографисты работают над выработкой понятийного и категориального аппарата, пытаются установить фундаментальные законы, присущие кинематографу, создают теории, позволяющие объяснить самые разнообразные факты. Илья Эренбург написал что

В кинематографии трудно отделить технику от искусства. Каждое новое изображение рождает здесь эстетические теории»⁸.

Кинематограф раннего авангарда был серьезно занят поисками научных законов воздействия цвета, формы и движения на зрителя, созданием кинематографического времени и пространства. Эти поиски породили «эффект несуществующего пространства» Льва Кулешова, «монтаж аттракционов» Сергея Эйзенштейна, теорию эксцентрики фэкссов Григория Козинцева и Леонида Трауберга. В свою очередь, наука репрезентируется средствами кинематографа в качестве универсального инструмента власти. Практическая необходимость науки затмевалась для киноавангарда ее непререкаемым авторитетом.

как «молекула культуры»: от трюка к аттракциону В: Andrei Dobritsyn, Ekaterina Velmezova (Ed.) *L'orde d'un chaos – le chaos d'un orde. Hommages à Leonid Heller*. Bern: Peter Lang, 2010 (В печати)

⁸ Илья Эренбург. Материализация фантастики. Москва, Ленинград, 1927, 26

О том, что кинематограф – это наука, впервые на теоретическом уровне заявил Лев Кулешов, опубликовав в «Киногазете» первую свою статью «Искусство светотворчества» (1918, № 12). В статье 1922 г. «Искусство, современная жизнь и кинематография», утверждая, что современное искусство «находится в безнадежном тупике», режиссер постулирует научный метод как критерий истинности:

Современное искусство находится в безнадежном тупике.

Оно кустарно и является продуктом крайнего дилетантства. Попробуйте пойти на выставку современных картин, послушайте и почитайте современных поэтов и литераторов, посмотрите театр – и вы без труда обнаружите торжество дилетантизма и кустарщины в современном искусстве. Ибо только любители могут, не изучив своего мастерства, плохо зная способы владения материалом, не имея совершенных инструментов, исключительно на развязности строить хороший товар – хорошее искусство. Только кустари могут работать над изготовлением товара без научного метода изучения всех законов своего производства. Поскольку художнику приходится иметь дело с материалом и с методом преодоления этого материала, постольку ему необходимо точно изучить его качества, и особенности, и все способы овладения им.⁹

Кулешов характеризует кинематограф как область науки:

Современное искусство в том виде, в каком оно существует, должно или исчезнуть совершенно, или вылиться в новые формы. Что с ним будет – я не определяю. Но, безусловно, вся энергия, все средства, все знания законов времени и пространства, предназначенные для применения к искусству, должны быть направлены по руслу, которое наиболее органически связано с жизнью нашего времени.

План работы:

1. Точность во времени.
 2. Точность в пространстве.
 3. Реальность материала.
 4. Точность организации. (С п а й к а э л е м е н т о в м е ж д у с о б о й и р а с п р е д е л е н и е и х.)
- Что это? Это – кинематография.¹⁰



Теоретические работы Кулешова можно считать первыми манифестами теоретической мысли в кинематографе.¹¹ Следом за ним теоретическую киномысль будут оттачивать Сергей Эйзенштейн и В. К. Туркин. И все же в становлении кинематографической теории Кулешов был первопроходцем. Свою первую самостоятельную экспериментальную постановку Кулешов осуществляет в 1918 г. у Ханжонкова. Он

9 Лев Кулешов. Искусство, современная жизнь и кинематография. В: Лев Кулешов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. Москва: Искусство, 1987, (88-90), 88.

10 Лев Кулешов. Искусство, современная жизнь и кинематография, 89.

11 См. об этом: Ростислав Юренев. Лев Владимирович Кулешов. В: Лев Кулешов. Съёмка под обстрелом. В: Лев Кулешов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. теория. Критика. Педагогика. Москва: Искусство, 1987 (19-54), 25.

снимает приключенческую картину «Проект инженера Прайта»¹², ставшую первым кинематографическим опытом раннего советского киноаванграда.¹³ Сценарий фильма, который также назывался «Проект инженера Прайта», был написан старшим братом Кулешова Борисом. Характерно, что Борис Кулешов не был представителем русской словесности, а работал инженером электрической станции. Он же подсказал и тему картины. Фильм противопоставлялся обычным для того времени салонным мелодрамам и был построен на производственном материале, на «натуре». В нем рассказывалось о разработанном в 1912 г. инженером Робертом Классоном гидравлическом методе добычи торфа. Классон построил уникальную по тем временам электростанцию, работающую на торфе. Прежде станции работали на очень дорогой нефти. Торф же был значительно дешевле. Станция «Электропередача» (сегодня ГРЭС-3 в Ногинске) была введена в строй в 1914 году. Классон строит электростанцию и окружает ее поселком энергетиков. Метод ученого был развит затем в 1920-е гг. Классон активно участвовал в плане ГОЭЛРО. В 1926 г. после горячего выступления по поводу электрификации на заседании Высшего совета народного хозяйства он умер от разрыва сердца. Энтузиастический облик инженера Прайта был пронизан аллюзиями на личность Роберта Классона, вплоть до определенного портретного сходства (Илл. 1. Роберт Классон):¹⁴

В те времена директором московской электрической станции «Общество электрического освещения 1886 года», принадлежавшей бельгийцам, был большевик Роберт Эдуардович Классон. Как мы узнали позднее, Классон изобрел оригинальный гидравлический способ добычи торфа – «гидрофторф». Зрелище этой добычи необычайно интересно: залежи торфа разбиваются и размываются мощными струями воды из особых «гидропушек», затем разжиженный торф разливается по полям, там высыхает и разрезается на брикеты.¹⁵

В экспериментах ученого Кулешова захватывало то, что оригинальный способ добычи торфа может одновременно быть эффективным научным открытием и захватывающим зрелищем. Кулешов писал о том, что «построение действия на производственном материале, показ электросети, добычи гидроторфа, электростанций, трансформаторного помещения и т. д. – было новым для досоветского кинематографа».¹⁶ Новаторским решением стали съемки «не в павильоне, а в настоящих помещениях с максимальным использованием натуры»¹⁷, а также появление в главной роли не профессионального актера, а исполнителя, сходство которого с протогонистом благодаря профессии инженера-электрика. Для участия в других ролях Кулешов пригласил малоизвестных, начинающих актеров, провалившихся на экзаменах у Гардина, а также сотрудников и рабочих кинофабрики. Кроме Прайта, все актеры снимались под своими именами. Эдуард

¹² «Проект инженера Прайта» сохранился частично. Новая монтажная версия картины, в том числе с новыми титрами и именами героев, была разработана и представлена Николаем Изволовым в 2001 году.

¹³ Об экспериментах Кулешова и новой антропологии актера см. подробно: Борис Ямпольский. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. Москва: НЛО, 152-172.

¹⁴ Возможно также, что в образе Прайта имеется сходство с инженером-энергетиком Генрихом Графтио. До революции Графтио разработал проект гидроэлектростанции на Петропавловских порогах реки Волхов для того, чтобы можно было снабдить энергией петербургский железнодорожный узел. Сразу после революции он разрабатывал план электрификации железнодорожных магистралей страны. Об этом советском инженерно-энергетике режиссер Геннадий Казанский поставил в 1978 г. биографический фильм «Инженер Графтио».

¹⁵ Лев Кулешов, Александра Хохлова. 50 лет в кино. Москва: Искусство, 1975, 34.

¹⁶ Лев Кулешов, Александра Хохлова. 50 лет в кино, там же.

¹⁷ Лев Кулешов, Александра Хохлова. 50 лет в кино, там же.

Кульганек и Лев Кулешов играли друзей Прайта. Съемочная площадка была максимально приближена к научно-производственной. В процессе съемок постоянно подчеркивалось, что кино – больше чем искусство. Кино есть сама «натура». сама жизнь. Пожалуй, правы были Всеволод Пудовкин и Леонид Оболенский, считавшие, что до Кулешова в России не было настоящего кинематографа. Добавлю, что именно с приходом в кино Кулешова в России появляется киноаванград. По ходу создания своей первой режиссерской киноработы Лев Кулешов разрабатывает теорию монтажа, известную сегодня как «эффект Кулешова», а также делает «географическое» открытие в кино, давшее возможность монтажного совмещения разных мест действия в единое. В своих высказываниях и теоретических работах Лев Кулешов постулирует географический монтаж как научное открытие, именуя его «творимая земная поверхность».¹⁸ «Эффект Кулешова», в соответствии с которым взгляд артиста воспринимается в зависимости от того, что показано в следующем кадре, интерпретировался режиссером как научно-кинематографический эксперимент.

На сюжетном уровне «Проект инженера Прайта» представлял собой авантюрный фильм с драками, погонями на автомобиле и мотоцикле, авариями и множеством трюков. Криминальный и весьма запутанный сюжет фильма строился вокруг инженера-изобретателя Прайта, его изобретения и борьбы двух конкурирующих электростанций. Прайт, подобно Класону, спроектировал электростанцию, отапливаемую альтернативным топливом – торфом. Проект Прайта должен был произвести революцию в энергетической промышленности и по этой причине серьезно угрожал благополучию мощного транснационального треста. Важно, что ученый-инженер, главный герой киноленты, – это не столько человек с пером, сколько с револьвером. Рабочий кабинет Прайта наполнен боевым оружием. Разного рода огнестрельное оружие висит на стене прямо над его



письменным столом. В кабинете Прайта происходят многие ключевые сцены фильма, например, та, в которой частный агент Флоренс, охотившийся за проектом Прайта, пробравшись в кабинет ученого,

копается в его бумагах, чтобы отыскать бесценные теоретические разработки. В это время Прайт со своим другом Кульганеком возвращается к себе домой. Агент попытался ударить вошедшего в кабинет Кульганека бутылкой. В тот же момент следующий за другом Прайт спасает его, выстрелом из револьвера разбивая бутылку, направленную в голову друга (Илл. 2 Кадры из фильма Льва Кулешова «Прокт инженера Прайта».).

¹⁸ Лев Кулешов, Александра Хохлова. 50 лет в кино, 35.

В сохранившихся в Госфильмофонде планах описаний фрагментов фильма здесь значится следующее:

24. Частный агент Флоренс – охотник за проектом Прайта
25. Неожиданное возвращение Прайта с Кульганеком.
26. Неужели будет драка?
27. Лампа разбита.
28. Драки не будет.
29. Инженер Прайт достойно защищает свой проект и своих друзей.¹⁹

Ученый, вооруженный револьвером, спасает жизнь своего единомышленника.²⁰ Кстати, Приятель Прайта, техник Кульганек, также участвует в погонях и драках. Сидя на подножке автомобиля злоумышленников, подосланных конкурирующей фирмой, он подслушивает важный разговор, из которого черпает информацию о планах противника. Ученый с револьвером в руках – метафора режиссера, актера и кинематографа в целом, присваивающих себе научный дискурс. Борьба вокруг электростанции – это борьба за кинематограф. Медиальная революция, вызванная изобретением кино, стала возможна благодаря электричеству. Финал фильма Кулешова «Проект инженера Прайта» также достаточно симптоматичен. Прайт и его коллеги собираются на церемонии открытия электростанции. Один из агентов, благодаря похищенным у Прайта ключам от трансформаторной подстанции, пытается взорвать станцию. Положение спасает вовремя сработавшая аварийная установка. Теперь уже ничто не может помешать пуску электростанции.

Можно предположить, что в образе инженера Прайта присутствует проекция на самого режиссера. Известно, что Лев Кулешов любил позиционировать себя в качестве стрелка (Илл. 3 Лев Кулешов и Александра Хохлова на охоте).



¹⁹ См. об этом: Великий Киному. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908-1919. Москва: НЛЮ, 2002, 474.

²⁰ О генетической связи между изобретением револьвера и созданием первых киноаппарат см: Friedrich Kittler. Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999. Berlin, Merve Verlag, 2002.

В 1919 г. Лев Кулешов организовал учебную мастерскую в Госкиношколе, куда явился «в папаше, с маузером на боку».²¹ В статье «Съемка под обстрелом» он вспоминал о том, как руководил документальными съемками во время гражданской войны на фронте. С группой своих учеников и оператором Петром Еромловым режиссер часто бывал на месте боевых действий, снимая агитфильм «На Красном фронте». О съемках этой документальной ленты, вышедшей в 1920 г., Кулешов вспоминал как об участии в самих боевых действиях:

Наравне с броневиками мы – съемщики – ехали в открытом грузовике, имея ручной пулемет-ружье и киноаппарат «эклер». Нашу машину белые начали обстреливать прямой наводкой их трехдюймовой пушки. Э. Тиссэ снимал тяжелым аппаратом с руки, без штатива, вертя ручку, каждый разрыв снаряда, направленного в нас.²²

В статье «На Красном Фронте» Кулешов вспоминал, что сценарий этого отчасти полуигрового-полухроникального фильма был сочинен им совместно с Леонидом Оболенским и Александром Рейхом. Александр Рейх исполнял главную роль красноармейца (Илл. 4 Кадр из фильма Льва Кулешова «На Красном фронте»). Многие сюжетные линии картины перекликались со сценами из фильма «Проект инженера Прайта»:

Белополяки с боями захватывают советскую территорию. Народ взялся за оружие, напрягая все свои силы.

Командир Красной Армии отправил в штаб красноармейца с секретным пакетом, на котором значилось: «Аллур три креста». С дерева за скачущим следил снайпер-белополяк. Выстрел – верховой без сознания падает с лошади. Шпион обыскивает его, находит в шлеме секретный пакет и скрывается, переодевшись в красноармейскую форму.

Красноармеец приходит в себя, обнаруживает пропажу, но догнать шпиона он не в состоянии – тот, пользуясь красноармейской формой, вскочил в проходящий мимо состав.

Появляется автомобиль с красными, они забирают красноармейца. Начинается погоня автомобиля за поездом, монтажно перебиваемая хроникальными кадрами боевых схваток красных с белополяками. Наконец автомобиль перегоняет поезд и на переезде перегораживает ему путь. В последнюю минуту машинист остановил паровоз у автомобиля.

Красноармеец ищет шпиона, а тот пытается удрать по крышам вагонов. Но красноармеец достигает его, происходит драка, кончающаяся победой красноармейца. Пакет был вовремя доставлен в штаб.²³

В «Проекте инженера Прайта» агенты, инсценируя несчастный случай, принуждают Кульганека спешиться и совершают на него нападение. Кульганеку удается одолеть

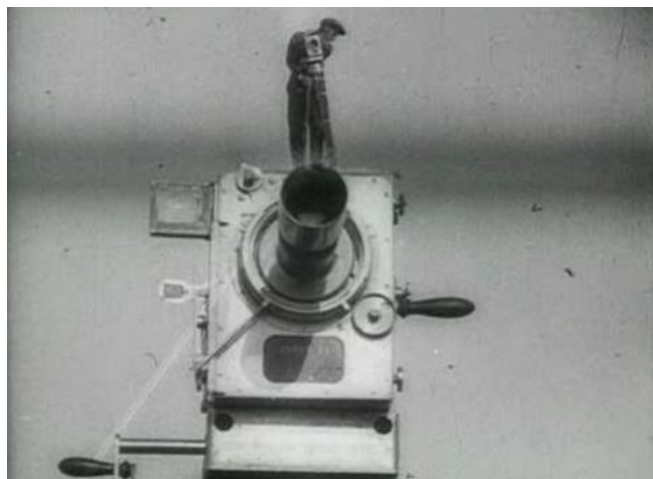
21 Ростислав Юренев. Лев Владимирович Кулешов. В: Лев Кулешов. Съемка под обстрелом. В: Лев Кулешов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. теория. Критика. Педагогика. Москва: Искусство, 1987 (19-54), 23.

22 Лев Кулешов. Съемка под обстрелом. В: Лев Кулешов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. теория. Критика. Педагогика. Москва: Искусство, 1987, (121-122), 121.

²³ Лев Кулешов, Александра Хохлова. 50 лет в кино, 63.

нападавших. Затем он догоняет их, подсаживается сзади на подножку автомобиля и подсушивает важный разговор.

Уравнивание кинокамеры и огнестрельного оружия повторит в конце 1920-х гг. Дзига Вертов. В его фильме «Человек с киноаппаратом» оператор Михаил Кауфман, буквально вооруженный камерой, то карабкается на уходящую в поднебесье заводскую трубу, то лежит с киноаппаратом на рельсах, снимая приближающийся поезд. В фильме хорошо показана трансформация киноаппарата-рабочего инструмента в орудие легитимизации власти художника киноавангарда, посягающего на другие дискурсивные практики. В конечном счете, киноаппарат обретает сходство и с револьвером и с пулеметом. (Илл. 5. Дзига Вертов. Кадр из фильма «Человек с киноаппаратом»)



2.

В 1924 г., возвратившись из эмиграции, Яков Протазанов в духе авангарда экранизирует фантастическую повесть Алексея Толстого «Аэлита», подхватывая кулешовскую концепцию изображения ученого с револьвером. Экранизации литературных произведений с самого начала занимали важное место в творчестве Протазанова. В 1912 г. он экранизировал пьесу Леонида Андреева «Анфиса», год спустя – роман Анастасии Вербицкой «Ключи счастья». В 1915 году режиссер совместно с Владимиром Гардиным ставит «Войну и мир» Льва Толстого, а затем, вновь самостоятельно, картину «Николай Ставрогин», в которой обращается к экранизации «Бесов» Федора Достоевского. В 1916 г. появляется его экранизация пушкинской «Пиковой дамы», в 1918 г. – «Отец Сергей», по повести Толстого. Выше я уже отмечала, что для раннего киноавангарда экранизация литературных произведений являлась нетипичным фактом в силу стремления авангардистского кино продемонстрировать свою автономность по отношению к традиции и к литературному дискурсу как выразителю этой традиции. В протазановской экранизации явно блокировались связи с литературным оригиналом, а также с литературной традицией, идущей от «Иного света» Сирано де Бержерака, «Первых людей на Луне» Герберта Уэллса и «марсианского» романного цикла Эдгара Райса Берроуза. Литературный сюжет Алексея Толстого был сосредоточен на путешествии землян к Марсу. Инженер Мстислав Лось, создавший межпланетный летательный аппарат, и его спутник, демобилизованный солдат Алексей Гусев, прилетают на Марс, где обнаруживают цивилизацию гуманоидов. Дочь главы Высшего совета Тускуба по имени Аэлита влюбляется в инженера Лося. Однако после неудачной попытки осуществить на Марсе

революцию, Лось вынужден покинуть свою возлюбленную и вернуться вместе с Гусевым на Землю. Протазанова, в отличие от Алексея Толстого, интересуется земная жизнь героев. Именно поэтому московские сцены выписаны им с большой любовью. Кроме того, в



фильме «Аэлита» просматривается определенное сходство с фильмом Кулешова «Проект инженера Прайта». Несколько запутанный сюжет протазановского фильма во многом строился по модели сюжета киноленты «Проект инженера Прайта». Подобно тому, как в фильме Кулешова события разворачивались вокруг инженера-изобретателя Прайта и его электростанции, в «Аэлите» сложная интрига вращалась вокруг инженера Лося и его гениального детища – космического корабля «интерпланетонефа». Завязка действия

происходит в радиолaborатории, где Лось и его коллеги получают инопланетный радиосигнал «АНТА... ОДЭЛИ... УТА...». (Илл. 6 Яков Протазанов. Кадр из фильма «Аэлита»). Напомню, что в картине Кулешова в рабочем кабинете Прайта также завязываются ключевые интриги. На сюжетном уровне «Аэлита», подобно «Проекту инженера Прайта» представляла собой авантюрно-приключенческий фильм с драками, погонями и четкой криминальной линией. В фильме Протазанова ученый-инженер Лось орудует револьвером. В повести Толстого револьвер находится в руках Гусева:

Они стояли еще некоторое время. Равнина была пустынна и печальна, – сжималось сердце.

– Да, заехали, – сказал Гусев.

Они спустились с откоса и пошли к аппарату, и долго блуждали, разыскивая его среди кактусов.

Вдруг Гусев – шепотом:

– Вот он!

Привычной хваткой вырвал револьвер из кобуры.

– Эй, – закричал он, – кто там у аппарата, так вашу эдак! Стрелять буду!

– Кому кричите?

– Видите, аппарат поблескивает?

– Вижу теперь, да.

– А вон, правее его, – сидит.

Лось, наконец, увидел, и они, спотыкаясь, побежали к аппарату. Существо, сидевшее около аппарата, двинулось в сторону, запрыгало между кактусами, подскочило, раскинуло длинные, перепончатые крылья, с треском поднялось и, описав полукруг, взмыло над людьми. Это было то самое, что давеча они приняли за птицу. Гусев повел револьвером, ловчась срезать на лету крылатого зверя. Но Лось, вдруг, вышиб у него оружие крикнул:

– С ума сошел. Это марсианин!..

Закинув голову, раскрыв рот, Гусев глядел на удивительное существо, описывающее круги в кубово-синем небе. Лось вынул носовой платок и начал махать им странной птице.

- Мстислав Сергеевич, поосторожнее, как бы он в нас чем-нибудь не шарахнул оттуда.
- Спрячьте, говорю, револьвер.²⁴

В киноверсии «Аэлиты» вооруженный револьвером киногерой совершает преступление. Вернувшись из командировки, Лось видит на стене целующиеся тени, одна из которых принадлежит авантюристу Эрлиху, ранее подселенному в его квартиру. Лосю кажется, что Эрлих соблазняет его жену Наташу и из ревности стреляет в нее. Выстрел из револьвера обрывает связь Лося с прошлым и предопределяет все дальнейшее развитие сюжета. Эстетическое и этическое перестают являться для Лося критерием истинности. Загримировавшись под уехавшего за границу инженера Спиридонова, Лось приступает к постройке «интерпланетонефа». Тем самым, он утверждает для себя новые символы веры, обращенные в сторону сакрализации научного знания.

В том же, 1924 г., на экран выходит еще одна киноаванградная лента, репрезентирующая ученого и изобретателя – «Стальные журавли»²⁵ Владимира Гардина. Сценарий к фильму был написан не литератором. Его автор, Георгий Гребнер, закончил в 1911 г. Училище штурманов дальнего плавания.²⁶ Действие фильма начинается в 1912 г. Митя Гай, сын рабочего, мечтает в детстве о полетах, конструирует аэроплан и во время ярмарки осуществляет своей первый не совсем удавшийся полет. Десять лет спустя Митя становится советским летчиком-изобретателем. В эти первые годы НЭПа он работает над изобретением, имеющим военное значение – ему удастся создать газ триасин. Снаряды, наполненные этим газом, сжигают все живое. Дмитрий Гай уверен в том, что «исход грядущих войн решает авиатор и химик». Гаю помогает друг и коллега иностранец Джемс. Он следит за продвижением работы и не допускает утечки информации. Вражеские агенты, состоящие из таинственной пятерки шпионов, замышляют похитить у изобретателя бесценные чертежи и подсылают к Дмитрию красавицу Нелли, которой на некоторое время удастся соблазнить героя, усыпив его бдительность. Эти же агенты выводят из строя самолет Гая, летевший в составе эскадрильи. Самолет взрывается в воздухе, однако ученый, благодаря случайному появлению деревенской девушки Наташи, ставшей затем его возлюбленной, остается в живых. Однако он лишается одного глаза и носит теперь глазную повязку. Членам таинственной пятерки шпионов удастся сначала убить Джемса, а затем, с помощью карлика, притворившегося ребенком, проникнуть в лабораторию Гая. Наташа, неосторожно впустившая карлика в квартиру, не в состоянии остановить преступников. Банда грабителей похищает чертежи. Вооруженный Гай бросается за похитителями в погоню. При этом одноглазый изобретатель ловко орудует револьвером и, в конце концов, спасает свою интеллектуальную собственность. Мир трансформируется в финале фильма в единый механический окуляр. Дуло револьвера и глаз ученого эквивалентны киноглазу, проникающему в мир и дешифрующему его, открывающему в нем новое, неожиданное. Кинооткрытия Гардина происходили одновременно с поисками и находками Дзиги Вертова, выпустившего в том же 1924 г. документальный фильм «Киноглаз». Вертов писал:

²⁴ Алексей Толстой. Собрание сочинений в десяти томах. Том третий. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958, 563-564.

²⁵ Другое название этого фильма – «Четыре и пять».

²⁶ Оговорюсь, однако, что в 1918-1922 гг. Георгий Гребнер работал военным журналистом.

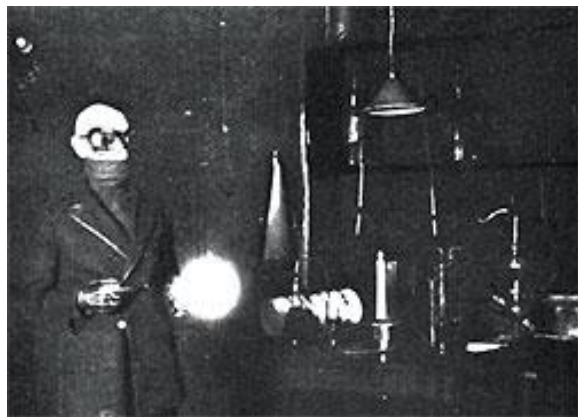
Я – киноглаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу его увидеть [...] Я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезая под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я бегу перед бегущими солдатами, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами, расшифровываю по-новому неизвестный вам мир²⁷.

Вездесущий киноглаз, по мнению Вертова, совершеннее глаза человеческого. Высказывания Вертова перекликаются с рассуждениями Дэвида Гриффита, для которого «глаз кино – это первичный глаз из всех возможных». Кино, по Гриффиту, «рождается из грязи первых океанов».²⁸

Сюжет фильма «Стальные журавли» был взят за основу Семеном Тимошенко, поставившим в 1925 г. агитфильм «Наполеон-газ». В фильме рассказывается о том, как в один из колхозов приезжает комсомолка-агитатор. Она засыпает, и ей снится, что империалисты изобрели новый вид химического оружия. Снабдив им американскую самолетную эскадрилью, они начинают газовую атаку на Ленинград. Хотя американские рабочие успевают сообщить о надвигающейся опасности, начинается воздушная атака на город. Десантникам даже удается на некоторое время захватить окраины Ленинграда. В конце концов, Красная Армия отражает нападение и побеждает.

3.

В 1925 г. Кулешов ставит фантастический киноман с детективным сюжетом «Луч смерти». Советский ученый-инженер Подобед изобрел орудие уничтожения «Луч смерти» – аппарат, взрывающий горючие смеси на расстоянии – для борьбы с империалистами. Аппарат необходим рабочим завода «Гелиум» для уничтожения эксплуататоров, а хозяевам – для уничтожения восставших в их стране. Агенты вражеской разведки похищают изобретение, и оно становится орудием подавления рабочей забастовки. Револьвер в руках одного из агентов означает в русле общей концепции фильма, что



сакральным научным знанием можно овладеть путем его присвоения. (Илл. 7. Кадр из фильма «Луч смерти»). В конце концов рабочие отбирают аппарат. С его помощью они взрывают в воздухе посланные против них бомбардировщики, а затем свергают власть

²⁷ Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, 55, 57

²⁸ Цит. по: Михаил Ямпольский. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва: Культура, 1993, 148.

капитала. Сценарий, написанный Всеволодом Пудовкиным, по жанру напоминал «Проекта инженера Прайта».



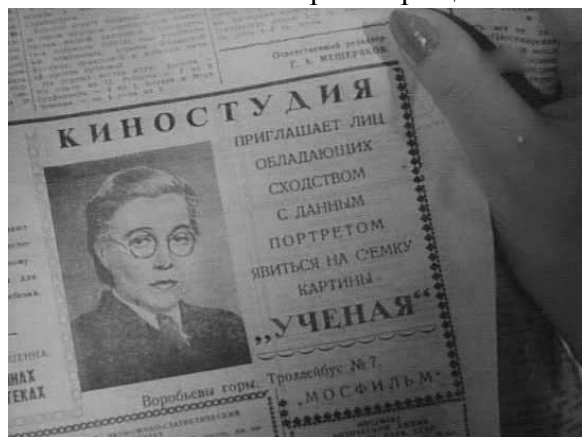
Однако если там проекту и инженеру Прайту вредила конкурирующая электрокомпания, то в этот фильм вторгается социальная мотивировка. Кинолента была наполнена множеством цирковых трюков. Ведущая двойную игру разведчица и отличный стрелок Эдит сообщает о том, что она работала в цирке, причем именно для того, чтобы было потом «легче проникнуть в среду фашистов «Гелиума»». (Илл. 8. Кадр из фильма «Луч смерти») Эдит, которую блистательно играла Александра Хохлова (за ней единственной признавал пальму первенства Сергей Эйзенштейн!) по ходу сюжета то переодевается собственной сестрой, то инсценирует ограбление кассы, то увозит в чемодане вместо похищенных ею денег своего сына Фредди. Все герои фильма вооружены, включая инженера Подобеда. Сам Подобед одет в красноармейскую форму, что является своего рода автоцитатой из фильма «На красном Фронте». Таким его видит руководитель восстания

рабочих и близкий друг Томас Ланн. Когда на лабораторию Подобеда, расположенную где-то на окраине Москвы, нападают агенты, он отстреливается из револьвера. Томас Ланн спасает похищенного агентами инженера. В конце концов, эскадрилья аэропланов, поднимающаяся в небо, чтобы уничтожить новую волну восстания рабочих, гибнет от «Луча смерти», созданного инженером Подобедом. Идея «Луча смерти» привлекала не только кино, но и литературу эпохи авангарда. В том же 1925 г. в журнале «Красная новь» (№ 7-9) Алексей Толстой публикует первую книгу своего романа «Гиперболоид инженера Гарина», озаглавленную «Угольные пирамидки». Герой романа инженер Гарин изобретает новый вид оружия и с его помощью захватывает необитаемый остров в Тихом океане, где начинает добычу золота из недр Земли. В 1920-1930-е гг. Сергей Бобров написал три социально-фантастических романа – «Восстание мизантропов» (1922), «Спецификация Идитола» (1923) и «Нашедший сокровище» (1931). В романе «Спецификация Идитола» рассказывалось об одновременном открытии в разных странах тремя гениальными изобретателями способа освобождения колоссальной энергии путем расщепления атома. Горстка нефтяных магнатов решает завладеть секретом атомного синтеза. Вместе с тем один ловкий делец-предприниматель нападает на след открытия, собирает в уединенном каньоне Скалистых гор физиков, химиков, инженеров, и изготавливает на основе этого изобретения мощное взрывчатое вещество. Дабы испытать его в деле, промышленник сбрасывает его на отдаленный атолл в Тихом океане. Но как-раз в это время там же, спасаясь от погони, тайно собираются трое изобретателей, погибающие затем в мощнейшем взрыве вместе с атоллом. И все же интертекстуальные аллюзии на перечисленные тексты в фильме Кулешова нарочито нарочито ослаблены. Для режиссира также в меньшей степени важны литературные аллюзии на поражающие противника лучи смерти, описанные в «Войне миров» Гербертом Уэллсом. Прототипами инженера Подобеда в фильме Кулешова были, скроее всего, реальные изобретатели аппаратов, генерирующих поток заряженных частиц, – Никола Тесла и Михаил Филиппов. На рубеже 20 в. петербургский профессор Михаил Филиппов выдвинул идею передачи энергии вдоль

направленной электромагнитной волны и утверждал, что изобретенным им способом можно донести энергию взрыва динамита из Москвы в Константинополь. До практического воплощения дело так и не дошло, поскольку в 1903 г. Филиппов погиб. Кроме того, в конце 19 в. сербский изобретатель Никола Тесла разрабатывал в Соединенных Штатах, где он жил, беспроводную передачу энергии на большие расстояния. Построенная по его проекту башня извергала искусственные молнии, сопровождавшиеся страшным громом, и электризовала все на многие километры вокруг. Тесла предполагал, что в будущем войны могут вестись при помощи радиоуправляемых роботов. (Илл. 9. Иллюстрация из журнала *Science and Invention*, февраль 1922). Образ Подобеда отсылает и к другим ярким биографиям изобретателей «лучей смерти», а именно: Джулио Уливи, предложившему в 1913 г. британскому адмиралтейству способ подрыва мин с помощью невидимых лучей, Гарри Гринделлу, продемонстрировавшему после окончания мировой войны некий мощный прожектор, испускавший энергию и управлявший ею, Гарри Гринделлу Мэтьюсу, известному в качестве создателя «дьявольских лучей Мэтьюса».

Итак, фильмы Кулешова «Проект инженера Прайта» и «Луч смерти», наряду с «Аэлитой» Протазанова и «Стальными журавлями» Гардина, стоят в начале традиции репрезентации ученых в советском кинематографе. Вместе с тем теоретические и экспериментальные работы представителей киноаванграда, в частности Льва Кулешова, способствовали превращению кинематографа из медиального искусства в медиальную науку.²⁹ Киноэкран стал метаобразом науки и искусства.³⁰ Киноавангард, отторгая игровое начало, настаивал на том, чтобы создаваемые им образы принимались за действительность. Феномен фильмов о науке заключался именно в их предназначении стать новой реальностью.

Несколько лет спустя Григорий Александров, сотрудничавший в 1920-е гг. с Эйзенштейном и не раз обращавшийся к приемам авангардистского кино³¹, вступил в



очередной диалог с киноавангардом и авангардистской трактовкой ученого. Александров, в духе Голливуда, создает игровой фильм, на первый взгляд, десакрализуя образ науки и ученого на экране, невзирая на то, что консультантом картины был сам Петр Капица. Режиссер Аркадий Громов, снимающий фильм о женщине-ученом, решает ближе познакомиться с жизнью представителей науки и с этой целью приходит в Институт Солнца. Там он встречается с поглощенной в науку

²⁹ В связи с этим Наталья Злыднева напомнила мне о том, что некоторые представители русского киноавангарда стали позже работать в области научно-популярной кинематографии. Леонид Оболенский, например, поставил в 1960-е гг. целый ряд научно-популярных фильмов, среди которых – «Люди пытливых мысли», «Пленник железного кристалла» и «Уральские самоцветы». Лев Кулешов помог Пудовкину начать работу над фильмом «Механика головного мозга», «ездил с ним в Ленинград в лабораторию Павлова». См. об этом: Лев Кулешов, Александра Хохлова. 50 лет в кино, 96.

³⁰ И. А. Мартыанова. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. Санкт-Петербург: САГА, 2002, 39.

³¹ Так, например, Александров обращается к эйзенштейновскому «монтажу аттракционов» в одной из финальных сцен кинофильма «Цирк», создав, своего рода, Gesamtkunstwerk аттракционов, объединяющих всех зрителей архаичным ощущением коллективного присутствия.

профессором Ириной Никитиной. Она отвечает всем его первоначальным представлениям: это – женщина-сухарь, одетая в строгий костюм, носящая роговые очки. Утверждая на роль Никитиной опереточную актрису Веру Шатрову, как близнец похожую на прототип своей героини, Громов, не совсем удовлетворенный манерой ее игры, говорит ей: «Вы поймите – Вы ученая. А ученый – это человек, который живет в замкнутом мире своих формул. Это пустынный в большом городе. В строгом уединении творит он будущее, презрев сегодняшние земные радости». Благодаря удивительному сходству, Никитина и Шатрова постоянно оказываются в самых невероятных ситуациях и исполняют чуждые им социальные роли. (Илл. 10. Кадры из фильма Григория Александрова «Весна»). Ирина Никитина, не желая, чтобы из нее «делали занимательную механику», является на киностудию, где ее, принимая за опереточную актрису Шатрову, гримируют под «профессора Никитину»; тогда как очаровательная актриса приходит в квартиру профессора Мельникова, где собрались маститые ученые, и распевает там песню о любви, журчании ручьев, цветении и весне. Ученое собрание превращается в веселый хор ученых.



Тем временем профессор Никитина по ходу репетиции начинает вмешиваться в сценарий, заставляя режиссера придать образу советской ученой больше человечности и глубины. В конце концов, Громов соглашается с ней, и сценарий обретает новые, ранее совершенно



немыслимые коллизии: фильм о советском ученом должен превратиться в музыкальную кинокомедию, герои которой «запоют». Полемизируя с ранним авангардом, Александров снимает в финале своего фильма пластический контраст между легкомысленной актрисой оперетты в воздушных одеяниях и строгой ученой с мировым именем. Режиссер Громов, подобно Зефиру с картины Сандро Боттичелли «Весна» (фильм Александрова пронизан аллюзиями на эту картину) ловит нимфу Хлорис (в ее роли выступает Никитина) и превращает ее во Флору,

богиню цветов и вестницу весны. Из известной, но невзрачной на вид ученой, Никитина превращается в финале фильма в Богиню: на глазах собравшихся он проводит эсперименты с солнечной энергией, она управляет солнцем. Согласно Овидию, Флора

рождает цветы (Никитина после прогулок с Громовым по ночной Москве находит утром в своей лаборатории букет цветов, но впервые в жизни не разрешает его убрать.) В последнем кадре комедии «Весна» обе героини фильма полностью сливаются в единый гибридный образ. Зритель в недоумении: кто же остался перед ним на экране? На экране сама актриса – Любовь Орлова. Если наука, согласно эстетике киноавангарда, может стать механизмом управления художественным творчеством, универсальным инструментом власти, то и кинематограф способен вторгаться в науку и диктовать ее представителям новую модель поведения. Именно так мыслил в 1947 г. Григорий Александров, не осуществивший до конца переход от авангардистского искусства к соцреалистическому, не преодолевший киноавангард и потому на протяжении всей своей творческой деятельности, пусть даже в полемической форме, но неустанно возвращавшийся к авангардистской киноэстетике, из которой вышло все его режиссерское искусство.